

# Los ríos de Homero: una mirada sofística de la *paideía* en las *Imágenes* de Filóstrato

Ivana S. Chialva

Universidad Nacional del Litoral. CONICET

[ichialva@gmail.com](mailto:ichialva@gmail.com)



Recepción: 04/10/2012

## Resumen

Las referencias explícitas e implícitas a Homero constituyen la influencia poética más importante en las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo. Este trabajo ofrece un análisis del proceso creativo de la *mímēsis* épica en tres *ekphrāseis* de la colección, cuyo tema central son ríos de los relatos míticos. El estudio de los intertextos en las *graphai* permitirá revelar cómo la segunda sofística construye una *revisión* del poeta ciego a su imagen y semejanza: un Homero sofista.

**Palabras clave:** *ékphrasis*; Homero; Filóstrato; *Imágenes*; segunda sofística

**Abstract.** *Rivers of Homer. A sophistic view of paideia in the Philostratus' Images*

The explicit and implicit references to Homer are the most important poetic influence in the *Images* by Philostratus the Elder. This paper provides an analysis of creative process of epic *mímēsis* based on three *ekphrāseis* of his collection, whose central subject are rivers of mythical stories. The study of textual references in the *graphai* will reveal how the second sophistic offers a *revision* of the blind poet conformed to his image and likeness: a sophist Homer.

**Keywords:** *ekphrasis*; Homer; Philostratus; *Images*; second sophistic

## Sumario

- |  |  |
|--|--|
| 1. Homero en la <i>cultura visual</i> del Imperio                        | 3. El recorrido intertextual como recorrido visual   |
| 2. <i>Iliada</i> , Canto XXI: la memoria como galería de <i>imágenes</i> | 4. El río σοφίζεται: exhibición del engaño sofístico |
|  | Referencias bibliográficas                           |

## 1. Homero en la *cultura visual* del Imperio

El mundo griego de la Antigüedad, en sus diferentes épocas y sus variadas geografías, tuvo un sello cultural ineludible: nadie podía decirse *helénico* si no había escuchado alguna vez el nombre de Homero. Durante el Imperio, la épica arcaica alimentó la nutrida iconografía de la *cultura visual* (Zeitlin, 2001) representada en

estelas, esculturas, pinturas, mosaicos y otros objetos de sesgo artístico. Pero más allá de la imagería plástica, esa *cultura visual* pone en escena una *re-visión* de las imágenes homéricas también en la narrativa ficcional de la segunda sofística. Un ejemplo valioso es la serie Εἰκόνες (*Imágenes*) de Filóstrato el Viejo, que condensa en sus *ekphrāseis* una magistral composición de intertextos épicos, iconografía pictórica y concepción sofística.

Existen muchas razones para abordar la *mímēsis* homérica en Filóstrato y, ciertamente, la crítica de las últimas décadas ha demostrado suficientemente por qué. En primer lugar, se impone una razón cuantitativa: la presencia de las epopeyas, a través de la cita explícita o la alusión implícita, atraviesa la serie con mayor frecuencia que ningún otro texto antiguo<sup>1</sup>. En segundo lugar, cada vez más y con mayor énfasis, los estudios dan luz al extraordinario proceso de absorción de los textos homéricos en la prosa *sofística*-da de este autor. Si bien la secuencia de pinturas recrea escenas épicas, el criterio de la *poikilia* (*variedad*) retórica es el que domina la serie, incluyendo los temas más diversos: personajes mitológicos, escenas literarias, sujetos históricos, geografías reales o inventadas, motivos decorativos, etc. La presencia de héroes resulta, sin duda, la más significativa; no obstante, las alusiones homéricas trascienden los motivos alusivos para integrar *ekphrāseis* de otros personajes míticos o, incluso, de paisajes<sup>2</sup>. Para interpretar este fenómeno, proponemos aquí el estudio de tres *ekphrāseis* que tienen, por motivo común, los ríos y que nos permitirán analizar no sólo el desplazamiento de la *paideia* homérica hacia motivos más afines al gusto del público grecorromano, sino también desmontar el imbricado proceso de *mímēsis* que fusiona imágenes poéticas y pictóricas en la *enárgeia* (*evidencia*)<sup>3</sup> retórica de la galería filostratea.

## 2. *Iliada*, Canto XXI: la memoria como galería de imágenes

La primera pintura de la serie, *Escamandro* (I.1), representa el conocido combate del río troyano con el dios Hefesto en el Canto XXI de la *Iliada*, generalmente denominado *Batalla junto al Río*. El extenso episodio homérico, que se inicia con

1. FAIRBANKS (1931: XXIV), en el prólogo de su traducción de la serie, nos ofrece el número de citas según su frecuencia: "Words or phrases are quoted from Homer more than a hundred times, from Euripides more than forty times, from Pindar twenty-five times; and in all some twenty authors furnish recognized quotations".
2. Con seguridad, de las sesenta y cinco piezas que integran la serie, veintidós incluyen algún tipo de reminiscencia homérica: Σκάμανδρος (*Escamandro*, I.1), Μῦθοι (*Fábulas*, I.3), Ἀμimώνη (*Amimone*, I.8), Ἐλος (*Un marjal*, I.9), Ἀμφίων (*Anfión*, I.10), Τυρρηνοί (*Tirrenos*, I.19), Ἑρμοῦ Γοναί (*El nacimiento de Hermes*, I.26), Ἀμφιάρεως (*Anfiarao*, I.27), Ἀχιλλέως Τροφαί (*La educación de Aquiles*, II.2), Ἀντίλοχος (*Antiloco*, II.7), Μέλης (*Meles*, II.8), Πάνθεια (*Pantea*, II.9), Κασάνδρα (*Casandra*, II.10), Νῆσοι (*Las Islas*, II.17), Κύκλωψ (*El Cíclope*, II.18), Φόρβας (*Forbante*, II.19), Ἀτλας (*Atlante*, II.20), Ἀνταῖος (*Anteo*, II.21), Θειοδάμας (*Tiodamante*, II.24), Ἴστοι (*Telas*, II.28), Δωδώνη (*Dodona*, II.33), Ὠραί (*Las Horas*, II.34).
3. Según los manuales de ejercicios retóricos de la época imperial (*Progymnasmata*), la cualidad distintiva de la *ekphrasis* es la *enárgeia* (*euidencia*, en latín). Las definiciones coinciden en presentar la *ekphrasis* como un discurso que guía en torno a algo (*lógos periegematikós*), poniendo vívidamente bajo los ojos aquello que muestra. Cf. Theon. *Prog.* 118.7-8; Hermog. *Prog.* 10.1-2; Aphth. *Prog.* 10.36.22-23; Nicol. *Prog.* 68.8-9.

la *hýbris* de Aquiles, quien arroja cadáveres a las aguas divinas, puede ser considerado, en sí mismo, una *ékphrasis* debido a la intensidad visual del enfrentamiento de las deidades, que combaten con la fuerza de sus elementos contrarios, el agua y el fuego. Es justamente esa poderosa imagen visual la que se recupera en esta *graphé* (pintura/escritura). El discurso directo del sofista da inicio al recorrido por la galería de pinturas:

“Εγὼς, ὦ παῖ, ταῦτα Ὅμηρον ὄντα ἢ οὐ πάποτε ἐγνώκας δηλαδὴ θαῦμα ἰγούμενος, ὅπως δῆποτε ἔζη τὸ πῦρ ἐν τῷ ὕδατι; συμβάλλωμεν οὖν, ὅ τι νοεῖ, σὺ δὲ ἀπόβλεπον αὐτῶν, ὅσον ἐκεῖνα ἰδεῖν, ἀφ’ ὧν ἡ γραφή. οἶσθά που τῆς Ἰλιάδος τὴν γνώμην, ἐν οἷς Ὅμηρος ἀνίστησι μὲν τὸν Ἀχιλλεῖα ἐπὶ τῷ Πατρόκλῳ, κινουῦνται δὲ οἱ θεοὶ πολεμεῖν ἀλλήλοις. τούτων οὖν τῶν περὶ τοὺς θεοὺς ἡ γραφή τὰ μὲν ἄλλα οὐκ οἶδε, τὸν δὲ Ἥφαιστον ἐμπεσεῖν φησι τῷ Σκαμάνδρῳ πολλὸν καὶ ἄκρατον. ὄρα δὴ πάλιν πάντα ἐκεῖθεν<sup>4</sup>. (I.1.1.1-2.2 [296K 6-16])

El lenguaje sofisticado genera un desplazamiento creativo en el uso de los verbos que apelan al niño. Lo que traducimos por *conoces* y *no habías reconocido* se trata, en realidad, del mismo verbo γινώσκω (*conocer, comprender, interpretar, observar*, etc.) en dos tiempos diferentes, aoristo y perfecto respectivamente. Es decir, que mientras el niño está, efectivamente, observando la pintura, el sofista reitera un verbo cuyo sentido denota, predominantemente, un saber: el niño *observa* porque *sabe*... Las asociaciones lingüísticas y literarias entre las acciones del *ver* y del *saber* proliferan en la cultura griega desde tiempos arcaicos<sup>5</sup>. No es casual, entonces, que la palabra que inicia la *visión* de las *ékphraseis* sea *conocer*, hecho que deja de lado cualquier acercamiento meramente pictórico-descriptivo de las *graphai*, para sugerir, en cambio, procesos estéticos múltiples que complejizan la mirada del espectador-lector. El *saber* que permite *ver* el cuadro presente es libreco: es el relato homérico cuyos hechos asombrosos acaecieron en el pasado remoto, indefinido y durativo del mito. Tal es el doble sentido de la expresión θαῦμα ἰγούμενος, que califica la percepción de las hazañas representadas pero además alude, implícitamente, a la propia composición poética<sup>6</sup> de la que procede la imagen. La temporalidad poética se centra en el uso del verbo en tiempo imperfecto, cuyo matiz literario es acentuado por el adverbio (ὅπως δῆποτε ἔζη τὸ πῦρ ἐν

4. “¿Conoces, niño, que estas imágenes proceden de Homero? ¿O no lo habías reconocido, seguramente pensando en la maravilla de cómo, por una vez, el fuego ardía en el agua? Expliquemos, por lo tanto, lo que esto significa: tú mira más allá de éstas, como si observaras aquellas, que están fuera de la pintura. Quizás conoces el pasaje de la *Iliada* en el que Homero hace tomar las armas a Aquiles por causa de la muerte de Patroclo, y los dioses se persiguen luchando unos contra otros. De estos enfrentamientos entre los dioses la pintura no sabe otras cosas, pero cuenta que Hefesto se lanzó, poderoso y violento, contra el Escamandro. Ahora mira otra vez el cuadro: todo está aquí”. Los pasajes del texto griego corresponden a la edición de KAYSER (1964). La traducción es nuestra.
5. La bibliografía sobre este tema es abundante. Para un acercamiento general a la relación entre *ver* y *saber* en la poesía griega, *vid.* DETIENNE (1967).
6. El término aparece en la *Iliada* XVIII.549 para calificar el arte de Hefesto en el escudo de Aquiles. Sobre el análisis del término θαῦμα en relación con el hacer divino y con el propio hacer del poeta, *vid.* BARBERO (2004: 17).

τῷ ὕδατι); ambos logran una estructura narrativa ficcional semejante al *Había una vez...* de los relatos maravillosos: *...una vez el fuego vivía en el agua.*

La correspondencia entre *ver* y *saber* reaparece cuando, a continuación, el sofista insta al niño a recordar el pasaje homérico. Una traducción literal sería: “Tú mira más allá de estas cosas, como mirando aquellas otras más lejos de las que [representa] la pintura”. Pero la pregunta es, ¿hacia dónde debe *mirar* el niño, en realidad? La respuesta es evidente: hacia su memoria, su instrucción, su *paideía*. La recurrencia de los verbos del *mirar* (ἀπόβλεψον e ἰδεῖν) están en lugar de los verbos del *saber* estableciendo así, por continuidad, una relación metonímica entre ambas acciones. Esta alternancia supone que las escenas de la *Iliada* permanecen en la memoria como otra galería de *eikónes* que puede contemplarse cuando se la recuerda<sup>7</sup>. Es claro que la prosa provoca explícitamente el juego de esa dualidad, por ejemplo, al recurrir a la polisemia del tiempo perfecto del verbo εἶδω (*ver*, *mirar*) que, en la segunda persona, se traduce como *sabes* o *conoces*: “quizás conoces el pasaje de la *Iliada*...”. Y en la transición de lo que se *conoce/ve* en la pintura y de lo que se *conoce/ve* en la memoria, la *ékphrasis* actualiza, trae del pasado imperfecto al presente del discurso, la cólera de Aquiles y la batalla de los dioses (Ὅμηρος ἀνίστησι μὲν τὸν Ἀχιλλεῖα ἐπὶ τῷ Πατρόκλῳ, κινουῦνται δὲ οἱ θεοὶ πολεμεῖν ἀλλήλοις). Ese pasaje temporal constituye una estrategia intensificadora de la *enárgeia*, ya que pone bajo los ojos del lector las acciones homéricas como acciones que suceden en el *ahora* de la enunciación, y que se representan en la *graphé* de la *ékphrasis* pero no en la *graphé* pintada: “De estos enfrentamientos entre los dioses la pintura no sabe otras cosas”. Nuevamente, el verbo εἶδω en tiempo perfecto: la pintura οὐκ οἶδε (*no sabe*) significa que la pintura no muestra, no hace visible. Las *imágenes* no están allí pero el niño y el lector las *ven* tanto porque el discurso las presentifica como porque ya están en la mente, en la fantasía del receptor. La correspondencia entre *recordar* y *ver* se sintetiza cuando el sofista trae al niño de su recuerdo: *Ahora mira* (ὄρα) *otra vez*.

Luego se presenta una serie de elementos ordenada en una secuencia lógica (καὶ ... καὶ), que tiene connotaciones espaciales (μὲν ... δὲ) y que hace *mirar/recordar* al niño una imagen épica:

ὕψηλὴ μὲν αὕτη ἡ πόλις καὶ ταυτὶ τὰ κρήδεμνα τοῦ Ἰλίου, πεδίον δὲ τουτὶ μέγα καὶ ἀποχρῶν τὴν Ἀσίαν πρὸς τὴν Εὐρώπην ἀντιτάξαι, πῦρ δὲ τοῦτο πολλὸ μὲν πλημμυρεῖ κατὰ τοῦ πεδίου, πολλὸ δὲ περὶ τὰς ὄχθας ἔρπει τοῦ ποταμοῦ, ὥς μηκέτι αὐτῷ δένδρα εἶναι. τὸ δὲ ἄμφι τὸν Ἥφαιστον πῦρ ἐπιρρεῖ τῷ ὕδατι, καὶ ὁ ποταμὸς ἀλγεῖ καὶ ἰκετεύει τὸν Ἥφαιστον αὐτός. ἀλλ’ οὔτε ὁ ποταμὸς γέγραπται κομῶν, ὑπὸ τοῦ περικεκαῦσθαι, οὔτε χωλεύων ὁ Ἥφαιστος, ὑπὸ τοῦ τρέχειν. καὶ τὸ ἄνθος τοῦ πυρὸς οὐ ξανθόν, οὐδὲ τῇ εἰθισμένῃ ὄψει, ἀλλὰ χρυσοειδὲς καὶ ἡλιοειδὲς. ταῦτα οὐκέτι Ὅμηρος<sup>8</sup>. (I.1.2.2-13 [296K 16-27])

7. WEBB (2009) desarrolla ampliamente la concepción de *eikón* como huella psíquica en la *fantasía* del oyente o lector según la retórica de época imperial.

8. “Ésta es la magnífica ciudad y éstas, las almenas de Ilión; y ésta es la gran llanura, suficientemente extensa para enfrentar a Asia con Europa, y éste es el fuego que, poderoso, se desborda por la llanura y, poderoso, se desliza por las orillas del río, destruyendo los árboles que crecen junto a él. El

El escenario descrito es la llanura de Troya. Aquí, el sofista alude a otras representaciones pictóricas de la misma escena pero, ante la falta de testimonios sobre este motivo en particular, no es claro determinar en qué detalles se acerca o en cuáles se aparta de las supuestas pinturas murales o mosaicos de la época. No obstante, como bien señala Blanchard (1986: 145), en la descripción de su universo imaginario, el sofista no crea a partir de la nada, y si bien las referencias a las pinturas auténticas son conjeturales, las referencias a los textos son indudables. En efecto, la secuencia de imágenes ecfrásticas sigue atentamente el relato de la *Iliada*: la destrucción de los árboles, la súplica del río, el poderío del fuego, etc. La escena homérica es recuperada *textualmente*, i.e. con un acotado vocabulario que define acciones, personajes y características al modo del poema épico: πεδίον (“llanura”), ποταμός (“río”), ὕδωρ (“agua”), πῦρ (“fuego”), y formas derivadas del verbo καίω (“quemar, incendiar”). Fairbanks (1931: VIII) señala, además, otras expresiones que considera significativas: “Not only is the story from the *Iliad*, but words and bits of description are taken from Homer”; cf. Τροίης ἱερὰ κρήδεμνα, *Iliad*. XVI.100; φλόγα πολλήν, XXI.333; ἐν πεδίῳ πῦρ δαίετο, XXI.343; σὺ δὲ Ξάνθοιο παρ’ ὄχθας δένδρεα καὶ, XXI.337 f. Ahora bien, si se analiza con detenimiento cada una de esas frases, se percibe que en la *ékphrasis* no hay una apropiación de unidades expresivas completas, de estructuras métricas, o de construcciones formularias, sino que sólo incorpora un léxico que define a los elementos y a sus cualidades según el decir homérico pero en un co-texto nuevo.

Un ejemplo de este procedimiento es la reiteración del adjetivo πολὺς, que modifica a Hefesto y a su elemento, el fuego. Ese mismo calificativo aparece dos veces en la secuencia homérica: la primera vez se trata del pasaje citado por Fairbanks donde Hera solicita a su hijo que genere una “inmensa llama” (φλόγα πολλήν. *Il.* XXI.333) para detener al río; la segunda vez, al final del enfrentamiento, una comparación asemeja el río con un caldero que arde sobre “un gran fuego” (πυρὶ πολλῷ. *Il.* XXI.362). Entonces, el elemento y su calificativo son homéricos, pero la expresión filostratea transforma esa reminiscencia y le aporta características propias: πῦρ δὲ τοῦτο πολὺ μὲν πλημμυρεῖ κατὰ τοῦ πεδίου, πολὺ δὲ περὶ τὰς ὄχθας ἔρπει τοῦ ποταμοῦ. Identifiquemos los procedimientos retóricos de la prosa sofisticada: primero, el uso de pronombres demostrativos que establecen una inmediatez con el objeto (πῦρ δὲ τοῦτο... “y éste es el fuego”); y segundo, la repetición de palabras, generalmente en el mismo caso (πολὺ μὲν... πολὺ δὲ), que insta una reiteración en la lectura, una cadencia anafórica en la prosa. Estos casos revelan en qué consiste la apropiación de la poesía épica por parte de la *ékphrasis* ya que, si bien es posible establecer en el texto filostrateo un *aire de familia* con el episodio de la *Iliada*, fundado en la presencia concreta de lexemas homéricos, no se trata de la asimilación directa de versos, fragmentos o formulaciones poéticas, como sucede en otros casos de la literatura imperial. Ya lo señalaba acertadamente Mestre en

---

fuego que envuelve a Hefesto se derrama sobre el agua, y el propio río sufre y suplica a Hefesto. Sin embargo, el río no ha sido representado con larga cabellera, porque se ha quemado, y Hefesto no cojea, porque se lo ve correr. Y las llamas del fuego no son rojas ni lucen como es habitual, sino que tienen la apariencia del oro y del sol. Pero esto ya no es de Homero”.

su artículo sobre este sofista (1990: 94): “Homère est surtout utilisé pour nommer les choses, les personnes ou les événements, mais ce qui est bien curieux c’est que la façon formulaire dont le poète se sert pour ces désignations n’est pas recueillie; ce qui est relevé, par contre, ce sont les descriptions les plus rares: il n’est jamais question d’“Achilles aux pieds légers”, ni de l’“aurore aux doigts rosés”, ni de la “mer couleur de vin”, ni des “navires creux”; cela indique, sans doute, que l’une des caractéristiques le plus fréquentes de la poésie homérique, de l’épopée en général, est passée sous silence et ce sont les désignations moins courantes qui leur intéressent le plus: donc, la formule est méprisée, son sens n’a aucune valeur et ne sert pas à la description”. La pregunta entonces es: ¿por qué la *mimēsis* homérica en las *graphai* busca otro *lógos*?

Volvamos al pasaje citado y a los procedimientos sofisticos: en la *ékphrasis*, el escenario con la llanura, las torres, el río y el fuego aparecen a medida que son nombrados; pero, a diferencia del antecedente homérico, aquí predomina la reiteración de los pronombres demostrativos (αὐτῇ, ταυτὶ, τοῦτῃ, τοῦτο). La función de estos deícticos es instaurar una proximidad referencial entre el *yo* y el *tú* con el espacio pictórico representado, y su eficacia en la *ékphrasis* filostratea ha sido tratada en varios estudios<sup>9</sup>. A través de ellos, la progresión sintagmática de la *ékphrasis* crea un recorrido, un circuito por la imagen que funda aquello que se ve. Se trata, como ha explicado Blanchard (1986: 138), de uno de los recursos que permiten la *deíxis* interna en la situación de enunciación ficcional y, con esta ostentación del discurso, se pone en escena el poder performativo del lenguaje: las cosas se forman ante la vista en el momento en que se *dice* que son percibidas.

El sintagma, entonces, guía el movimiento interno de la mirada por la *graphé*, provocando la aparición de la secuencia de imágenes que, en definitiva, no es otra cosa que la cualidad intrínseca de la *ékphrasis* en tanto *lógos periēgēmatikós* (discurso que guía en torno a...). Para S. Dubel (1997: 255), el calificativo *periegēmatikós* que aparece en las definiciones de los *Progymnasmata*, implica la minuciosidad del detalle por la cual se genera un tipo de evidencia “qui ne se donnerait pas dans l’inmediat d’un effet de tableau mais se déploierait dans le mouvement d’un regard”. Es decir, que la *enargeia*, ya sea entendida como cualidad o efecto de la *ékphrasis*, está asociada a una espacialidad interna, a la sintaxis de la descripción que crea el *movimiento de la mirada* y construye el cuadro frente a los lectores. En el pasaje citado se percibe, incluso, el ritmo en ese movimiento: la primera secuencia, más general, con la enumeración de efecto panorámico de la ciudad, las torres, la llanura, el río; y la segunda secuencia, focalizada en la escena del combate entre Hefesto y Escamandro.

Además de la ostensión referencial interna, aparece otro rasgo de la *mimēsis* filostratea que revela una *poiēsis* propia. En la secuencia del combate, tres verbos atribuidos al dios del fuego (πλημυρεῖ, “desbordarse”; ἔρπει, “deslizarse”; ἐπιρρεῖ, “fluir” o “derramarse”) se caracterizan por aludir a sustancias de consistencia líquida-

9. Acerca de la función general de los demostrativos de aportar vividez a la *ékphrasis*, vid. NICOLAI (2009). En cuanto al tratamiento puntual de estas formas en Filóstrato, vid. el libro de MANIERI (1998: 170) y el artículo de WEBB (2006).



da, especialmente el primero y el último de los verbos<sup>10</sup>. Este recurso retórico, cuya función se acerca a la hipálage, es frecuente en otras *ekphrásis* de Filóstrato, pero aquí adquiere un marcado sentido de contradicción, al atribuir, a un elemento, características de su opuesto. Así, el sofista crea una imagen poética que nos *hace ver* el fuego de Hefesto como un río más grande y más desmesurado que el propio Escamandro. Ese *plus* de significación redundante en la *cultura visual* representativa de la *mímēsis* que la sofística hace de la épica.

Sobre el final del fragmento, el narrador menciona los rasgos cromáticos y figurativos que diferencian a esta *graphé* de otras pinturas frecuentes sobre este motivo. En particular, hace referencia a la representación estereotipada del dios del fuego y del río, que aquí no se sigue. Con respecto a estos datos pictóricos, Dubel (2009) ha señalado que este pasaje es uno de los escasos ejemplos de las *Imágenes* donde la mención del color constituye, efectivamente, un índice de pictorialidad y no conlleva una alusión literaria subliminal. Tales detalles fijan, según la autora (2009: 313), un límite *ficcional* entre lo que pertenece a la especulación del sofista y lo que pertenece al arte del pintor. Claro está que, al ser una estrategia *ficcional*, su función es producir una sensación de objetividad, un verosímil de percepción directa de la pintura, de modo que incluso el uso *realista* del color es un aporte a la *enárgeia* retórica. A través de estos recursos, la *graphé* recupera percepciones de la memoria visual pictórica del receptor y las conjuga con las poéticas, ya que en el caso de “Hefesto no cojea” (οὐτε χωλεύων ὁ Ἥφαιστος), quizás la propia *eikón* no sea icónica sino homérica: participio presente *χωλεύων*, siempre referido a Hefesto en *Iliada* XVIII.411; XVIII.417; XX.37.

Una interpretación diferente, en este caso poética, es la que ofrece Newby (2009: 328), quien observa un corrimiento del lexema *ξανθός* de un dios al otro, desde la escena de la batalla en la epopeya a la misma escena en la *ékphrasis*. Al respecto, Newby enfatiza que si bien el río es llamado Escamandro en *Iliada* XXI.305, momento de la apelación de Hera a Hefesto, antes y después del enfrentamiento se lo llama Janto (*Il.* XXI.332; 337; 383), ya que este es el nombre que le dan los dioses, mientras que los hombres lo llaman Escamandro (según *Il.* XX.74). Sobre la base de la relación intertextual, es de esperar que Filóstrato use el primer nombre, debido a que son divinidades las representadas; sin embargo, usa el homónimo en función de adjetivo para calificar a la cabellera de Hefesto, o, mejor dicho, para describir como ésta no es (καὶ τὸ ἄνθος τοῦ πυρὸς οὐ ξανθόν), haciendo evidente el juego de discrepancias entre la escena épica y la ecfrástica<sup>11</sup>.

Tales recursos miméticos demuestran que la composición de la *eikón* sofisticada es compleja y se nutre de elementos de fuentes diversas: no sólo Homero, sino también la *léxis poiētiké* (de cuño gorgiano) y la iconografía de los primeros siglos de nuestra era. Todo ese material es recreado en una prosa que declara su auto-

10. Cf. acepciones de *πλημύρεω* y *ἐπιπρέω* en los diccionarios *LSJ*, Chantraine y Bailly. En el caso de *ἔρω*, si bien el verbo alude también al movimiento de sustancias líquidas, este no es su sentido más frecuente.

11. Cabe destacar la aparente intencionalidad del autor de evitar en el pasaje el nombre divino del río ya que, como veremos, sí aparece mencionado como *Ξάνθος* en *Im.* II.8.6 (353K 7) junto a los nombres de otros ríos.

mía ficcional tanto de la iconografía tardoantigua que la inspira como de la poesía arcaica que la modela. En definitiva, la amalgama de imágenes verbales y plásticas, trabajada por las figuras retóricas, conforma el *lógos* con el que la segunda sofística reescribe los motivos que ha tomado de Homero. Aunque no siempre la fuente épica será central: en las dos piezas siguientes, las citas a la epopeya pondrán en juego un procedimiento diferente.

### 3. El recorrido intertextual como recorrido visual

A lo largo de las *ekphrásēis*, las citas homéricas reenvían a motivos diversos (heroicos, eróticos o, incluso, naturales) para crear una resonancia épica y, por lo tanto, una continuidad entre todas las escenas de la galería. Un recurso consiste en superponer temas épicos, procedentes de los diversos poemas, en una historia no homérica de cuya mixtura resulta una nueva *eikōn*. Su efectividad reside en el reconocimiento del texto subyacente y en la creatividad de esa evocación, a partir de la cual las imágenes conocidas resultan novedosas en algún aspecto. Podemos decir que el placer que garantiza el sofista a su receptor es ese doble proceso de reconocimiento e identidad cultural propio de la *mímēsis*: la similitud en la diferencia, el pasado mirado-significado desde el presente. La *ékphrasis Amymōnē* (I.8) se construye sobre un novedoso proceso de combinación de citas épicas explícitas e implícitas sobre la base de un episodio no homérico. El encuentro amoroso entre Poseidón y la hija de Dánao es uno de los muchos romances del dios del mar que integran el corpus mitológico griego; sin embargo, no se hace mención a él en los poemas épicos. Pese a esto, es la evocación de un pasaje de la *Iliada* la que inicia la *graphé*:

Πεζεύοντι τὴν θάλατταν τῷ Ποσειδῶνι ἐντετύχηκας, οἷμαι, παρ' Ὀμήρῳ, ὅτε κατὰ τοὺς Αἰγαιούς ἀπὸ Αἰγῶν στέλλεται, καὶ ἡ θάλαττα γαλήνην ἄγει παραπέμπουσα αὐτὸν αὐτοῖς ἵπποις καὶ αὐτοῖς κήτεσι, καὶ γὰρ ἐκεῖνα ἔπεται καὶ σαίνει τὸν Ποσειδῶνα ὡς ἐνταῦθα. ἐκεῖ μὲν οὖν ἡπειρωτῶν οἷμαι τῶν ἵππων αἰσθάνη, χαλκόποδάς τε γὰρ αὐτοὺς ἀξιοῖ εἶναι καὶ ὠκυπέτας καὶ μάστιγι πλῆττεσθαι, ἐνταῦθα δὲ ἵπποκαμποὶ τὸ ἄρμα καὶ ἔφυδροι τὰς ὀπλὰς καὶ νευστικοὶ καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ὑπόγλαυκοι καὶ, νῆ Δία, ὅσα δελφίνες, κἀκεῖ μὲν δυσχεραίνειν ὁ Ποσειδῶν ἔοικε καὶ νεμεσᾶν τῷ Διὶ κλίνοντι τὸ Ἑλληνικὸν καὶ βραβεύοντι αὐτοῖς ἀπὸ τοῦ χεῖρονος, ἐνταῦθα δὲ φαιδρὸς γέγραπται καὶ ἱλαρὸν βλέπει καὶ σεσόβηται μάλα ἐρωτικῶς<sup>12</sup>. (I.8.1.1-15 [305K 23–306K 7])

12. “Has encontrado en Homero, creo, que Poseidón atraviesa el mar cuando desde Egas se lanza [en ayuda de] los aqueos, y el mar aquietta [sus aguas] para escoltarlo con estos caballos y estos monstruos marinos. Porque ellos sirven y honran a Poseidón como [sucede] aquí. Allí, creo que habrás percibido, que son caballos de tierra firme, así pues son estimados por ser «de bronceína pezuña» y «de vertiginosa carrera» y se someten al látigo; aquí, en cambio, hipocampos [conducen] el carro, [son] húmedos sus cascos y buenos nadadores y [tienen] los ojos glaucos, ¡por Zeus!, como los delfines. Allí parece que Poseidón está disgustado e irritado porque Zeus hace retroceder a los helenos y los dirige hacia lo peor; aquí, en cambio, ha sido representado luminoso y mira alegre y, [está] muy exaltado por el amor”. El subrayado es nuestro.



La conexión del episodio amoroso con la poesía épica se logra a partir de la rememoración de la figura de Poseidón en la guerra troyana para situarlo, ahora, en un combate muy diferente. Si en *Escamandro* el díptico de *eikónes* entre la *Iliada* y el cuadro se da por similitud, en *Amimone* funciona por contraste. El sofista se encarga de trabajar visualmente esa diferencia, reenviando del texto homérico a la pintura a través de los adverbios espaciales ἐκεῖ (“allí”) y ἐνταῦθα (“aquí”)<sup>13</sup>. El Poseidón colérico corresponde al Canto XIII.10 ss de la *Iliada*, cuando en plena lucha entre aqueos y troyanos, el dios arremete en las filas griegas para impulsar a los héroes a la pelea. Como en otras oportunidades, aquí la cita homérica está fundada en un léxico poético claramente identificable en su antecedente: por ejemplo, la expresión χαλκόποδός τε γὰρ αὐτοὺς ἀξιοῖ εἶναι καὶ ὠκυπέτας sigue atentamente el pasaje de *Il.* XIII.23-24: ἐνθ’ ἐλθὼν ὑπ’ ὄχεσφι τιτύσκειτο χαλκόποδ’ ἵππων/ ὠκυπέτα χρυσέησιν ἐθείρησιν κομόωντε. También se reconoce una alusión al texto épico en la expresión κάκει μὲν δυσχεραίνειν ὁ Ποσειδῶν ἔοικε καὶ νεμεσῶν τῷ Διὶ, que recuerda el sentimiento de irritación de Poseidón contra su hermano olímpico en el verso 16 del mismo Canto: Τρῶσιν δαμναμένους, Διὶ δὲ κρατερῶς ἐνεμέσσα.

Las correspondencias lingüísticas son constantes pero no obligatorias en todos los casos. Muchas veces el sofista nombra un elemento del texto fuente con otro término similar: el carro, que en la *Iliada* es referido como ὄχος (XIII.23), en la *ékphrasis* es τὸ ἄρμα; el látigo con el que Poseidón fustiga a los caballos en *Iliada* es ἱμάσθλη (XIII.25), ahora nombrado como μάστιξ; el regocijo del mar es descrito por Homero γηθοσύνη δὲ θάλασσα δίστατο (XIII.29), mientras que aquí es καὶ ἡ θάλαττα γαλήνην ἄγει<sup>14</sup>. De manera que la alusión, si bien en ocasiones es literal, otras veces es más amplia y busca traer a la memoria un imaginario épico, una evocación aproximada de ciertos hechos o ambientes heroicos. La cuidadosa selección del vocabulario y la alternancia de las estrategias de alusión es una muestra de la *téchnē* del sofista y de su conocimiento erudito, como *pepaideuménos*, de la lengua griega y de la tradición poética. No obstante, las conexiones entre las *graphai* y la *paideía* no siempre parecen justificables y pertinentes al lector moderno. Newby (2009: 329), precisamente, señala este pasaje como uno de los ejemplos donde la cita homérica parece tener un carácter forzado en relación con la escena pictórica que se desea describir: “Philostratus seems both to support textual strategies of reading, interpreting and controlling images, and to undermine them, here by applying them to images which just will not fit. In part, we can see this as a response to the tradition of contrasting the works of artists and poets...”. Efectivamente, la preferencia retórica de contrastar poesía y artes plásticas es una antigua tradición que cobra carácter superlativo en los autores de la segunda sofística, quienes, frecuentemente, ejercitan la *ékphrasis* exhibiendo sus conocimientos sobre ambas artes. Sin embargo, en este fragmento de Filóstrato, la oscilación entre imagen épica e

13. La importancia de los adverbios como elementos de ensamble entre la *eikón* homérica y la *eikón* pictórica también es señalada en el artículo citado de NEWBY (2009: 328).

14. Kayser fija en su edición del texto griego el término *mar* en la forma ática con doble *taū* (θάλαττα), propia del *aticismo* reinante en la prosa de las *ekphraseis*; Fairbanks, en cambio, elige la forma con doble *sigma* (θάλασσα), en consonancia con el dialecto jónico del intertexto homérico.

imagen ecfrástica constituye una estrategia original de *enérgeia*, que suma al gusto por la comparación entre palabra e imagen, el gusto por la *poikillía* (Poseidón furioso/ Poseidón afable; Poseidón guerrero/ Poseidón amante), ya que, en definitiva, tal oscilación *visual* es una ilusión buscada intencionalmente por el sofista y la supuesta imagen pictórica es, en realidad, discurso. Todas estas *eikónes*, incluso las de las citas, son ahora recreadas por la *léxis* del enunciador que conjuga unas y otras en una unidad sintagmática. Y por esta razón, aunque las representaciones se excluyan por contraste, todas esas *eikónes* plurales forman un *continuum* diverso, rico y polifónico en la *eikón* sofística del narrador.

Los intertextos toman otra modalidad en el pasaje siguiente, donde vemos a Amímone, a las orillas del río Ínaco, sorprendida por la llegada del dios del mar. Nuevamente, la escena se construye sobre el sustrato de una cita homérica, pero la *epideíxis* sofística desplegará una eficaz *eikón* a partir de las simetrías entre las alusiones textuales y la (ficcional) descripción pictórica:

Ἀμυμώνη γάρ ἡ Δαναοῦ θαμίζουσα ἐπὶ τὸ τοῦ Ἰνάχου ὕδωρ κεκράτηκε τοῦ θεοῦ καὶ στέλλεται θηρεύσων αὐτὴν οὐπω ξυνιείσαν, ὅτι ἐρᾶται. τὸ γοῦν περίφοβον τῆς κόρης καὶ τὸ πάλλεσθαι καὶ ἡ κάλπις ἡ χρυσῇ διαφεύγουσα τὰς χεῖρας δηλοῖ τὴν Ἀμυμώνην ἐκπεπληγθαὶ καὶ ἀπορεῖν, τί βουλόμενος ὁ Ποσειδῶν ἐκλείπει πανσυδὶ τὴν θάλατταν, λευκὴν τε ὑπὸ φύσεως οὔσαν ὁ χρυσὸς περιστίλβει κεράσας τὴν αὐγὴν τῷ ὕδατι. ὑπεκστῶμεν, ὦ παῖ, τῇ νύμφῃ, καὶ γὰρ κύμα ἤδη κυρτοῦται ἐς τὸν γάμον, τὸ δὲ κύμα γλαυκὸν ἔτι καὶ τοῦ χαροποῦ τρόπου, πορφυροῦν δὲ αὐτὸ ὁ Ποσειδῶν γράψει<sup>15</sup>. (I.8.2.1-12 [306K 7-19])

Al igual que al inicio de la *ékphrasis*, donde se explicita la alusión homérica, ahora Poseidón “se lanza” (στέλλεται) al encuentro de la joven doncella. *Guerra y amor*, antiguo tópico de la poesía griega, se equiparan en las acciones del dios gracias a la repetición léxica/semántica que forma una unidad contrastiva entre ambas situaciones, la homérica y la representada en la *graphé*. Otra metáfora que enriquece la escena erótica, además de la guerra, es la *caza*; de ahí que Poseidón στέλλεται θηρεύσων αὐτήν (literalmente, “se lanza para cazarla”)<sup>16</sup>.

A continuación el relato se focaliza en Amímone: los rasgos cromáticos que aumentan el efecto visual en torno a la doncella proceden de una transferencia intertextual indirecta. Según el pasaje de la *Iliada* XIII antes citado, la figura de Poseidón y sus posesiones divinas son insistentemente calificadas con las formas nominales χρυσός y χρύσεος. La imagen épica construye, así, una serie significativa de impronta ecfrástica en la cual los castillos, las crines de los caballos, su

15. “Pues Amímone, la [hija] de Dánao, que viene frecuentemente a las aguas del Ínaco, ha cautivado al dios y [Poseidón] se lanza para atrapar a la muchacha, la cual aún no comprende que es amada. El miedo de la joven y su temblor y la vasija de oro que se escapa de sus manos manifiestan que Amímone se ha sobresaltado y que [no sabe] con qué propósito Poseidón abandona con ímpetu el mar; y el oro hace resplandecer [su piel] blanca por naturaleza, mezclando su brillo con el agua. Alejémonos, niño, de la ninfa, pues ahora un ola [comienza a] encorvarse para los amantes, y aunque todavía es verde y de tonalidad clara, Poseidón va a pintarla de púrpura”.

16. El *leitmotiv* amor-caza se reitera en otras *ekphrásis* de la serie: *Amores* (I.6), *Narciso* (I.23) y *Cazadores* (I.28).

túnica y el látigo son, iterativamente, presentados con el mismo atributo: *de oro*<sup>17</sup>. El rasgo áureo del dios, tan enfatizado en Homero, no es retomado en ninguno de los elementos citados por Filóstrato. Pero, sorprendentemente, sí aparece asociado a la doncella, en un desplazamiento poético similar al que Newby reconoce en *Escamandro*, con el cambio del sujeto para el calificativo ξανθός. Amímone lleva una “vasija de oro” (καὶ ἡ κάλπις ἡ χρυσεῖ) que se cae de sus manos, y unas líneas después, se describe el efecto visual de los colores brillantes que invaden, en secuencia progresiva, los diferentes componentes de la escena: λευκὴν τε ὑπὸ φύσεως οὖσαν ὁ χρυσοῦς περιστύλβει κεράσας τὴν αὐγὴν τῷ ὕδατι (“y el oro hace resplandecer [su piel] blanca por naturaleza, mezclando su brillo con el agua”)<sup>18</sup>. La expresión condensa una carga semántica de luminosidad que se transfiere del oro a la piel de la joven y, por continuidad, al destello del agua creando, con ese juego cromático y semántico, una *eikṓn* de potente belleza visual que alcanza lo poético. La paleta de colores de la metonimia verbal enfatiza el verosímil pictórico, como lo demuestra la presencia del verbo κεράννυμι, que juega simultáneamente con el sentido técnico de mixtura de colores y la fusión de metales, según advierte Dubel (2009: 316). Así, la eficacia estética de la *enárgeia* sofisticada está dada en la fusión de los colores y la fusión de los elementos del cuadro, que anticipa el pasaje final donde la joven y el agua sufren un mismo proceso de transformación. De hecho, la escena en torno a Amímone, colmada de tonos blancos y áureos, tiene una doble función en la *ékphrasis*: por un lado pictórica, en tanto trata de generar un efecto icónico verosímil; y por otro lado literaria, ya que la coloración gradual está asociada tanto a la carga erótica de la *eikṓn* como al seguimiento del poema homérico, que el sofista reescribe según sus propias intenciones.

La última oración de la *ékphrasis* es otro ejemplo del uso creativo de los colores *literarios* de las pinturas de Filóstrato, que reenvían a la poesía de Homero. Se trata de una referencia implícita al fragmento de la *Odisea* XI.235 ss, donde Odiseo relata cuáles fueron las almas de mujeres que vio en el Hades. La primera

17. Hom. *Il.* XIII.20-27: τρεῖς μὲν ὁρέξαντ' ἰών, τὸ δὲ τέτρατον ἵκετο τέκμων/ Αἰγῆς, ἐνθα δὲ οἱ κλυτὰ δώματα βένθεσι λίμνῃ/ χρυσεῖα μαρμαίροντα τετεύχεται ἄφθιτα αἰεῖ./ ἐνθ' ἔλθων ὑπ' ὄχεσφι τιτύσκειτο χαλκόποδ' ἔπλω/ ὠκυπέτα χρυσέῃσιν ἐθείρησιν κομῶντες./ > χρυσοῦν δ' αὐτὸς ἔδυνε περὶ χροῖ, γέντο δ' ἰμάσθλην/ χρυσεῖν εὐτυχτον, ἐοῦ δ' ἐπεβήσετο δίφρου./ βῆ δ' ἔλθαν ἐπὶ κύματ'.../. “Dio tres pasos, y al cuarto arribó al término de su viaje, a Egas; allí, en las profundidades del mar, tenía palacios magníficos, de oro, resplandecientes e indestructibles. Luego que hubo llegado, unció al carro un par de corceles de cascos de bronce y áureas crines que volaban ligeros; y seguidamente envolvió su cuerpo en dorada túnica, tomó el látigo de oro hecho con arte, subió al carro y lo guió por encima de las olas” (1994: 211).

18. Las formas en acusativo del pasaje en griego admiten diferentes interpretaciones, según lo evidencian las traducciones existentes. La traducción al inglés de FAIRBANKS (1931: 35) propone: “and her natural pallor [of Amyone] is illumined by the gold of the pitcher, as its brightness is reflected in the water”. La edición de KALINKA y SCHÖNBERGER (1968: 107) traduce al alemán: “der Goldglanz des Kruges, den das Wasser wiederspiegelt, umstrahlt die natürliche Weisse”. En las versiones al español, CUENCA y ELVIRA (1993: 49) proponen: “el oro de la vasija realza la blancura natural de su tez, mezclando su destello en el agua”. MESTRE (1996: 238) presenta otra posibilidad de lectura: “ese jarrón de oro hace resplandecer su fulgor blanco por naturaleza proyectándolo en el agua”.

es Tiro y acerca de ella el héroe nos cuenta el encuentro amoroso que mantuvo con Poseidón<sup>19</sup>. El sofista recupera el breve relato épico de la unión amorosa entre Tiro y Poseidón y lo reelabora, en la *ékphrasis*, como *eikōn* propia del encuentro entre Poseidón y Amímone, quizás contando con que el lector no perciba, en un primer momento, el equívoco. La similitud de los elementos facilita la traspolación de las acciones al co-texto ecfrástico: el dios del mar, una doncella hermosa y las aguas de un río. No obstante, el proceso de *mímēsis* transforma la *eikōn* homérica con los recursos estéticos de la *graphē* sofística. Es evidente, por ejemplo, que en la descripción de Tiro en el río (v. 40-43) no hay alusiones a la blancura o al oro, elemento poético extraído, como explicamos, de la *Iliada* XIII.20-28, y al que se adjudica una significación erótica propia de esta pintura verbal. Más aún, las dos últimas oraciones están signadas por la primacía de los colores brillantes para lograr un contraste cromático con la escena final, basada en la *Odisea*.

Veamos: el sofista invita al niño a apartarse de la ninfa (ὕπεκστῶμεν, ὃ παῖ, τῇ νύμφῃ,) porque la *eikōn* representada no es estática sino dinámica y esa *dýnamis* es lingüística, sucede *bajo los ojos* del espectador/lector a medida que la evidencia la palabra ecfrástica. El desarrollo de la secuencia, su realización en la progresión temporal, reescribe el pasaje épico con una *poiēsis* original. La *ékphrasis* retoma, puntualmente, tres lexemas homéricos: πορφύρεος (“de color púrpura”), κύμα (“ola”) y κυρτόω (“encorvar, curvar”), pero los dispone de manera tal que adquieren un matiz temporal y semántico particulares. Mientras la *ola* que se *encorva* y envuelve a Tiro y Poseidón en la *Odisea* es siempre *púrpura* y, por ende, incluso antes de *las obras del amor* (πορφύρεον δ’ ἄρα κύμα περιστάθη οὐρεῖ ἴσον, / κυρτωθέν, κρύψεν δὲ θεὸν θνητὴν τε γυναῖκα. / ... / αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ’ ἐτέλεσσε θεὸς φιλοτήσια ἔργα), la *ola* que se *encorva* para ocultar a Amímone y el dios es verde clara, brillante: καὶ γὰρ κύμα ἤδη κυρτοῦται ἐς τὸν γάμον, τὸ δὲ κύμα γλαυκὸν ἔτι καὶ τοῦ χαροποῦ τρόπου, πορφυροῦν δὲ αὐτὸ ὁ Ποσειδῶν γράφει. El uso de los adverbios temporales ἤδη (“ya, ahora”) y ἔτι (“aún, todavía”) destacan las cualidades actuales de la ola y enfatizan el presente durativo del verbo κυρτοῦται (“se encorva”), aportando mayor vivacidad a la acción que se sucede en el instante en que es *dicha-vista* en la *ékphrasis*. Y,

19. Hom. *Od.* XI.235-247: ἐνθ’ ἣ τοι πρῶτην Τυρῶ ἴδον εὐπατέρειαν, / ἥ φάτο Σαλμωνῆος ἀμύμονος ἔκγονος εἶναι, / φῆ δὲ Κρηθῆος γυνὴ ἔμμεναι Αἰολίδας· / ἥ ποταμοῦ ἠράσσαι· Ἐνιπῆος θεῖοιο, / ὃς πολλὸν κάλλιστος ποταμῶν ἐπὶ γαῖαν ἴησι, / καὶ ῥ’ ἐπ’ Ἐνιπῆος πωλέσκετο καλὰ ῥέεθρα. / τῷ δ’ ἄρα εἰσάμενος γαῖοχος ἔννοσίγαιος / ἐν προχοῇς ποταμοῦ παρελέξατο δινῆεντος· / πορφύρεον δ’ ἄρα κύμα περιστάθη οὐρεῖ ἴσον, κυρτωθέν, κρύψεν δὲ θεὸν θνητὴν τε γυναῖκα. / [λῦσε δὲ παρθενίην ζώνην, κατὰ δ’ ὕπνον ἔχενεν.] / αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ’ ἐτέλεσσε θεὸς φιλοτήσια ἔργα, / ἐν τ’ ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ’ ἔφατ’ ἐκ τ’ ὀνόμαζε· “Α la primera que vi fue a Tiro, nacida de noble padre, la cual dijo ser hija del eximio Salmoneo y esposa de Creteo el Eólida, la que deseó al divino Enipeo que se desliza sobre la tierra como el más hermoso de los ríos. Andaba ella paseando junto a la hermosa corriente del Enipeo, cuando el que conduce su carro por la tierra tomó la figura de éste y se acostó junto a ella en los orígenes del voraginoso río. Y los cubrió una ola de púrpura semejante a un monte, encorvada, y escondió al dios y a la mujer mortal. Desató el dios su virginal ceñidor y le infundió sueño, y después que hubo llevado a cabo las obras de amor, la tomó de la mano, le dijo su palabra y la llamó por su nombre” (CALVO 1994: 208).

juntamente, mantienen la armonía cromática con el pasaje anterior, donde predominaban los colores resplandecientes que aquí concuerdan con la calificación κῶμα *γλαυκὸν* ἔτι καὶ τοῦ *χαροποῦ* τρόπου. La ruptura temporal y cromática la aporta la última frase: πορφυροῦν δὲ αὐτὸ ὁ Ποσειδῶν γράψει. Poseidón es el agente de la acción: nada menos que *pintar/escribir* en tiempo futuro<sup>20</sup>. El color púrpura del agua, en tanto que hipálage, alude a la pérdida de la doncellez de la ninfa. Evidentemente, la connotación sexual del color púrpura ya existe en el pasaje homérico, pero en la *ékphrasis* cobra un carácter vívido (la desfloración que sucederá ahora durante la unión) y pictórico, ya que la cita épica aporta los tonos de la *eikón*<sup>21</sup>. Es evidente que la secuencia presente/futuro transgrede los límites del verosímil pictórico, debido a que esa escena futura está fuera (temporal, espacial y figurativamente) de lo representado en el cuadro; sin embargo, esa transgresión del verosímil incrementa la efectividad de la *graphé*. Y ese *plus* de significación tiene valor sofisticado: para el niño y para los oyentes-lectores, Poseidón ya no es sólo el impetuoso dios que combate junto a los aqueos y asalta a doncellas desprevenidas en las orillas de los ríos; dada la polivalencia del verbo γράψει, Poseidón es ahora un pintor y es, asimismo, un sofista.

#### 4. El río σοφίζεται: exhibición del engaño sofisticado

Según lo que ocurre con las referencias homéricas en *Amimone* (I.8), la combinación de citas implícitas y explícitas construyen la *ékphrasis* legitimando como homérica una nueva *eikón* sofisticada que no existe sino en función del lenguaje heredado. Pero esos intertextos siempre expresan decisiones conscientes por parte del autor para *helenizar* los variados temas del mundo grecorromano. Y *helenizar*, para un griego del Imperio, supone indefectiblemente volver a Homero. En algunos casos, el autor deja pequeñas señales de esa manipulación creativa que juega con los recuerdos, y también con los olvidos, de la *paideía* por parte del lector. En la tercera *ékphrasis* que analizaremos, esa señal es la simetría numérica en la estructura compositiva de la serie. La pieza correspondiente a *Amimone* (I.8) en el libro II es *Meles* (II.8). La relación simétrica entre una y otra pieza se manifiesta en la relación intratextual que da comienzo a esta última *ékphrasis*:

20. En su edición crítica, Kayser establece γράψει (conjetura de Jacobs), aunque señala una variante en los manuscritos tardíos con la conjugación presente del verbo, γράφει. En ese último caso, la acción de Poseidón estaría incluida en la secuencia de *eikónes* representadas, en correlación con los verbos en presente y los adverbios que imprimen un carácter actual a las escenas. No obstante, la valoración sobre la efectividad de la *enárgeia* y su resignificación del pasaje de la *Odisea* se mantiene tanto para la opción aquí preferida por el editor como para la variante.
21. El uso de los colores blanco y púrpura con las connotaciones sexuales de virginidad y pérdida de la virginidad, respectivamente, aparece también tratado en la *ékphrasis* inicial en la novela *Leucippa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio. El tema es una pintura sobre el rapto de Europa: allí el narrador describe la vestimenta de la doncella, que lleva una túnica blanca y un velo púrpura. Acerca de la significación erótica de los colores en esta *ékphrasis* y su desarrollo en las subtramas amorosas de la novela, *vid.* el artículo de R. REEVES (2007) «The Role of the *Ekphrasis* in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tatius». *Mnemosyne* 60, p. 87-101.

Τὸ μὲν τοῦ Ἐνιπέως καὶ ὡς ἦρα ἡ Τυρῶ τοῦ ὕδατος, Ὀμήρῳ λέλεκται, λέγει δὲ καὶ ἀπάτην τὴν ἐκ Ποσειδῶνος καὶ τὸ ἄνθος τοῦ κύματος, ὅφ' ᾧ ἡ εὐνή, οὐτοσί δὲ ὁ λόγος ἕτερος, οὐκ ἐκ Θετταλίας, ἀλλ' Ἰωνικός<sup>22</sup>. (II. 8.1.1-5 [351K 9-13])

La alusión al episodio homérico de Tiro y Poseidón en II.8 hace explícita aquella referencia implícita que, en la pieza I.8, presta su *imagen* épica para representar los amores de Amímone con Poseidón. Ahora, el sofista no sólo parafrasea el pasaje según la versión homérica, estrategia llamada también *citación integrada* (Mestre 1990: 93), sino que incluso repite la denominación de la ola, τὸ κύμα, y describe su brillo intenso en referencia metafórica al color púrpura, similar al tratamiento en I.8. Es evidente, entonces, que este inicio establece dos relaciones discursivas con otras *graphai*: una intertextual, con el texto épico; y otra intratextual, con la pieza *Amímone*, donde ya se *ha puesto bajo los ojos* del lector la misma imagen con diferentes agentes. Un componente más se suma a esta nueva historia de amor: la ἀπάτη (“el engaño”) de Poseidón y la ola. Es legítimo preguntarse si la ἀπάτη no se carga de una connotación también intratextual, porque, ¿de qué *engaño*, precisamente, se trata? ¿Es el *engaño* épico mediante el cual Poseidón logra amar a Tiro<sup>23</sup>? ¿O se trata ya del *engaño* sofístico que nos muestra a Poseidón bajo la gran ola púrpura homérica uniéndose, en cambio, con Amímone? ¿O es, incluso, ese mismo *engaño* sofístico que hace que, ahora, aquella ola parezca ser la misma que se prepara para ocultar a Meles y Criteida? Estas preguntas hallan respuestas en los siguientes pasajes.

La ἀπάτη es, para la sofística, una de las cualidades intrínsecas del lenguaje. En el caso de la serie filostratea, el discurso simula describir un referente iconográfico, pero ese referente es designado explícitamente por el intérprete como ὁ λόγος ἕτερος (“otro relato, otro discurso”). Esto nos revela que el sofista-narrador jamás se aparta de su materia primera, el *lógos*, y que la referencia pictórica es parte de la ἀπάτη en la que la prosa ecfrástica de las *Imágenes* envuelve al lector. En definitiva, significa que el rasgo distintivo de la sofística es convertir a las *eikones* ecfrásticas en formas de exhibición autoreferencial del lenguaje. Todo es, incesantemente, *graphé*. Ese fundamento estético-retórico es el que atraviesa la temática amorosa de este episodio:

(...) πίνει δὲ οὐ διψῶσα καὶ λαμβάνεται τοῦ ὕδατος καὶ κελαρύζονται προσδιαλέγεται καθάπερ λαλοῦντι, δάκρυα δὲ λείβει ἐρωτικά τῷ ὕδατι, καὶ ὁ ποταμός, ἀντερὰ γάρ, χαίρει αὐτῶν τῇ κράσει. χαρίεν μὲν οὖν τῆς γραφῆς αὐτοῦς ὁ Μέλης ἐν κρόκῳ καὶ λωτῷ κείμενος καὶ ὑακίνθῳ χαίρων δι' ἡλικίαν τοῦ ἄνθους καὶ παρεχόμενος εἶδος ἄβρὸν καὶ μειρακιῶδες καὶ οὐδὲ ἄσοφον – εἴποις ἂν τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ Μέλητος ἀνασκοπεῖν τι τῶν ποιητικῶν – χαρίεν δὲ αὐτοῦ καὶ ὅτι μὴ λάβρους τὰς πηγὰς ἐκδίδωσι, καθάπερ τοὺς ἀμαθεῖς τῶν ποταμῶν γράφεσθαι νόμος, ἀλλὰ τὴν γῆν

22. “En efecto, lo de Enipeo y Tiro, que amaba sus aguas, ha sido contado por Homero. Y también cuenta el engaño de Poseidón y el color brillante de la ola, bajo la cual se unió con él. Pero este otro relato no es de Tesalia sino jónico”.

23. MESTRE (1990: 93) señala que la designación ἀπάτη puede remitir al participio εισάμενος, muy frecuente en la *Odisea* cuando se trata de señalar el cambio de aspecto de los dioses.



ἄκροις τοῖς δακτύλοις διαμώμενος ὑπέχει τὴν χεῖρα τῷ ὕδατι ἀνοφερῇ βλύζοντι, καὶ ὁρᾷται ἡμῖν, ὥς τῇ γε Κριθηίδι, ὕδωρ οὗτος, καὶ παρακάθηται ὀνείρατι, ὥς φασιν<sup>24</sup>. (II.8.1.10-2.12 [351K 15-30])

El tópico del agua y de la sed con matices eróticos no aparece por primera vez en esta pieza: el oyente-lector ya ha *contemplado* otras aguas amantes en la *ékphrasis* sobre *Narciso* (I.21) y la fuente. Aquí, al igual que en aquella, se trasladan atributos humanos al elemento natural a través de un adverbio comparativo: en este caso, la percepción del murmullo del agua como lenguaje que responde a las palabras de la muchacha (καθάπερ λαλοῦντι).

El desplazamiento del vocabulario conlleva, además, interesantes efectos de sentido. Dos lexemas con una misma raíz se repiten a lo largo del fragmento: son el adjetivo χαρίεις (“gracioso, delicioso”) y el verbo χαίρω (“deleitarse, alegrarse”). Ambos califican diversos elementos y generan una armonía recurrente a medida que se desplaza esa calificación por las diferentes imágenes. En un principio, el verbo χαίρω alude a la sensación del río ante las lágrimas de la joven, animando las figuras como si estas tuvieran sentimientos. Inmediatamente, lo que es *delicioso* es ya la representación humana de Meles, i.e. la *mimēsis* pictórica de esa imagen. Más adelante, lo *delicioso* es la representación de las aguas del río, la cual, superando todos los límites del código pictórico, reelabora *visualmente* la *eikōn* poética de un verso de *Bacantes* de Eurípides: la frase filostrata γῆν ἄκροις τοῖς δακτύλοις διαμώμενος recuerda el verso euripídeo ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα (*Ba.* 709). Las referencias a la tradición poética no sólo constituyen un procedimiento subyacente sino que incluso está tematizado como εἶδος (“visión, idea”) en la mirada del joven Meles: εἵποις ἂν τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ Μέλητος ἀνασκοπεῖν τι τῶν ποιητικῶν.

Concepto y figura, todo se resume en la fusión de la *eikōn* y del *eidos* sofisticados. La *enárgeia* retórica sobreestimula la imaginación del receptor a partir de un conjunto de estrategias poéticas: describir a los personajes como seres vivientes, reforzar el verosímil pictórico de aquello representado, incluir citas de la poesía dramática, todos componentes integrados a una misma *visión* ecfrástica. En este sentido, la analogía de percibir los hechos como en un *sueño* (ὄναρ), i.e. con cierto aturdimiento, estupefacción, sin distinguir los límites entre la verdad y lo que no lo es, es propia de la pasión amorosa<sup>25</sup> y tiene relación, en la galería filostrata, con el

24. “Aunque no tiene sed, [Criteida] bebe y retiene [en sus manos] el agua y conversa con el murmullo [de su fluir] como si hablara, y derrama lágrimas de amor. Y el río, que también la ama, se deleita uniéndose con ellas. Delicioso también es, en la pintura, el propio Meles, que yace recostado sobre azafrán y loto, deleitándose en los jacintos [que están] en la plenitud de la flor y que ofrecen una figura delicada, símbolo de juventud y no falta de sabiduría —dirías que la mirada de Meles reflexiona sobre algún [tema] poético—. Y delicioso es, de la figura, que no desemboca en fuentes turbulentas, como es costumbre representarlo por quienes desconocen los ríos, sino que «surcando la tierra con la punta de los dedos» sostiene en la mano el agua que borbotea silenciosa. Y podemos ver que para Criteida, [Meles] es agua y permace sentada junto [a él como] en un sueño, como dicen”. Los paréntesis de supresión en el texto griego son nuestros.

25. Cf. Theoc. *Id.* 20.5; Ach. Tat. 1.5.3.2; también en el campo de la medicina cf. Gal. *Opt. Doctr.* 1.42.14.

mundo del θαῦμα (*Escamandro*) y, por supuesto, de la ἀπάτη sofística. Pero como contrapartida de la autoreferencia de la instancia escrita de las *ekphrásēis*, el sofista vuelve a sumergirnos en la ficción de la pintura, hablándonos a los personajes como si no fueran entidades representadas sino interlocutores atentos de una conversación imaginaria. Así lo hace en el siguiente apóstrofe a Criteida, donde en un lenguaje igualmente *engañoso*, trata de despertar a la joven de su ensueño<sup>26</sup>:

ἀλλ' οὐκ ὄναρ ταῦτα, ὦ Κριθηίς, οὐδὲ ἐς ὕδωρ τὸν ἔρωτα τοῦτον γράφεις, ἐρᾷ γάρ σου ὁ ποταμός, εὖ οἶδα, καὶ σοφίζεταιί τινα ὑμῖν θάλαμον, κῦμα αἴρων, ὅφ' ᾧ ἡ εὐνή ἔσται. εἰ δὲ ἀπιστεῖς, λέξω σοι καὶ τὴν τοῦ θαλάμου τέχνην· λεπτὴ αὔρα κῦμα ὑποδραμοῦσα ἐργάζεται αὐτὸ κυρτὸν καὶ περιεχὲς καὶ ἀνθηρὸν ἔτι, ἡ γὰρ ἀνταύγεια τοῦ ἡλίου χρῶμα προσβάλλει μετεώρῳ τῷ ὕδατι<sup>27</sup>. (II.8.3.1-9 [351K 30-352K 8])

El juego polisémico con el verbo γράφω, propio de las *ekphrásēis*, ahora suma el sentido metafórico de la expresión poética εἰς ὕδωρ γράφειν<sup>28</sup> (“escribir en el agua”), que alude a acciones imposibles o acciones vanas, sin consecuencias, pasajeras. La respuesta del dios al amor de la doncella es la formación de la ola que los cobijará en el encuentro amoroso. Ahora bien, ¿por qué el sofista denomina esta acción del río con el verbo σοφίζεταιί? Podemos justificar la elección léxica argumentando que la ola constituye un artificio inteligente, sabio, por parte de la divinidad para propiciar el encuentro. Pero el vocabulario de la escena, a la manera de índice, revela que la *imagen* pictórica reitera el mismo lexema del episodio de Tiro y Enipeo en la *Odisea* XI.235-247 y de la escena de Amímone y Poseidón (I.8) en la serie: τὸ κῦμα, “la ola”. Con ese significante, el sofista crea un *engaño* más: en el comienzo de la pieza, al parafrasear el episodio homérico de Enipeo y Tiro, usa el término τὸ κῦμα (cita épica) junto a ἡ εὐνή (“lecho nupcial”), favoreciendo la idea, por asociación, de que este último término es, también, de procedencia homérica. El otro lexema de sentido amatorio, ὁ θάλαμος (“tálamo, cámara nupcial”), junto con ἡ εὐνή, representan sinónimos (así como en *Amímone* lo es ὁ γάμος, “boda, unión entre esposos”) de la imagen homérica que nombra τὰ φιλοτήσια ἔργα (“los actos del amor”). De esta manera, la expresión ὁ ποταμός ...σοφίζεταιί conlleva el sentido de hacer explícita la operación mimética y el *engaño* textual: la imagen épica propicia, gracias a la *téchnē* sofística, una nueva unión de nuevos amantes que parece, sin embargo, provenir de la *paideía*.

La autoreferencialidad de la palabra trasciende siempre, en las *Imágenes*, el verosímil de la pintura; pero ambos procedimientos nunca pueden desprenderse o

26. Una apelación similar a la de Criteida se encuentra en la *ékphrasis* sobre *Narciso* (I.21). Allí también el sofista se dirige al personaje pintado diciéndole, precisamente, que no es una pintura ni está engañado por una representación.

27. “Pero no se trata de un sueño, Criteida, ni escribes este amor en el agua —pues el río también te ama, bien lo sé— y, a la manera sofística, idea levantar una ola como lecho, debajo de la cual será la unión nupcial. Si no me crees, te diré cómo es el arte del lecho. Una suave brisa que forma una ola construye esta cavidad, todavía sonora y brillante, pues los rayos luminosos del sol reflejan colores en el arco del agua”.

28. Cf. Sophocles, *Fragmenta*, 811.1; *Mantissa Proverbiorum*, I.62.1; Menander, *Sententiae*, I.25; Plutarchus, *Ἐκλογή περὶ τῶν ἀδυνάτων*, 5.

diferenciarse, porque es gracias a esa fusión sinestésica que se impone, en la mente del receptor, el discurso sofístico como *eik-ón* y como *eik-ós* simultáneamente. En resumen, la *mímēsis* pictórica y la *mímēsis* literaria se funden en una única representación que es sofística porque lo que exhibe, todo el tiempo, no es otra cosa que el poder efectivo del *engaño* del lenguaje:

τί οὖν, ὦ παῖ, λαμβάνη μου; τί δ' οὐκ ἔῃς καὶ τὰ λοιπὰ διεξιέναι τῆς γραφῆς; εἰ βούλει, καὶ τὴν Κριθηίδα διαγράψωμεν, ἐπειδὴ χαίρειν φῆς, ὅταν ἐναλλύῃ αὐτοῖς ὁ λόγος<sup>29</sup>. (II.8.4.1-4 [352K 8-11])

De la fantasía de la realidad del cuadro a la fantasía de la realidad de la galería en Nápoles, la *χάρις* invade cada uno de los resquicios que la palabra sofística nombra. Ahora, la *χάρις* (χαίρειν φῆς) es la respuesta emotiva generada en el niño que escucha las *ekphrāseis*. El corrimiento de esta virtud impregna, como *leitmotiv*, todos los estadios del verosímil de la pintura verbal para designar, finalmente, el efecto de la palabra sofística. No olvidemos que la *χάρις* es una de las virtudes del discurso según las fuentes progimnasmáticas imperiales y será, poco después, la cualidad de la prosa filostratea admirada por los rétores tardíos<sup>30</sup>.

El final de esta pieza revela una inesperada aparición de las Musas junto a las fuentes del río, imagen con la que el sofista vuelve al poeta Homero, más específicamente, a la versión mitológica que lo hace el hijo del río Meles y de la ninfa Criteida. Así concluye, mediante una nueva referencia a la tradición homérica, la armoniosa estructura interna de la pieza:

(...). ἐντεύξῃ μὲν οὖν αὐταῖς καὶ χορευούσαις ποτὲ ἐνταῦθα, νυνὶ δὲ γένεσιν τῷ Ὅμηρῳ αἱ Μοῦσαι κλώθουσι Μοίραις δοκοῦν, καὶ δώσει διὰ τοῦ παιδὸς ὁ Μέλῃς Πηγεῖω μὲν ἀργυροδίνῃ εἶναι, Τίταρησίῳ δὲ κούφῳ καὶ εὐφύρῳ, Ἐνιπεῖ δὲ θείῳ καὶ Ἀξίῳ παγκάλῳ, δώσει καὶ Ξάνθῳ τὸ ἐκ Διὸς καὶ Ὠκεανῷ τὸ ἐξ αὐτοῦ πάντα<sup>31</sup>. (II.8.6-12 [353K 2-8])

Cada uno de los ríos mencionados en esta serie literaria tiene su antecedente en las epopeyas homéricas; pero no ocurre lo mismo con la adjetivación que los califica, la cual a veces coincide literalmente con los versos épicos; otras veces busca calificativos con significación similar, sin repetir el léxico homérico; y otras veces, en cambio, la adjetivación parece tomar mayor libertad del texto fuente: por

29. “Ahora, ¿por qué me agarras, niño? ¿Por qué no me permites exponer con detalle lo que queda de la pintura? Si quieres delinearemos a Criteida, puesto que dices que te agrada cuando el discurso se pierde en estos [temas]”.

30. Cf. D.H. *Pomp.* 2.4; Hermog. *Id.* 2.3; 2.4.1; relacionado con el estilo de Filóstrato, *vid.* Men. Rh. *Rhet.* 411.23-412.1. Sobre otras fuentes retóricas, *vid.* también *LSJ*, entrada ὥρα: “belleza, gracia, elegancia” de estilo.

31. “En efecto, algún día las encontrarás danzando allí, pero ahora las Musas, por designio de las Moiras, hilan el nacimiento de Homero, y Meles a través de su hijo concederá al Peneo ser de argenteos remolinos, al Titaresio ser ágil y veloz, al Enipeo ser divino y al Axio ser completamente bello, y concederá al Janto ser el hijo de Zeus y al Océano que todos provengan de él”. El paréntesis de supresión en el texto griego es nuestro.

ejemplo, el adjetivo ἀργυροδίνης que califica al río de Tesalia, Peneo, es homérico (οὐδ' ὃ γε Πηνειῷ συμμίσγεται ἀργυροδίῃ, *Il.* II.753); el adjetivo παγκάλος para el Axio, río de Macedonia, es una forma allegada, en su aspecto sémico, al superlativo homérico (Ἀξιοῦ οὐ καλλίστον ὕδωρ ἐπικίδναται αἶαν. *Il.* II.850); la genealogía del Janto, τὸ ἐκ Διὸς, tiene su origen en un verso de la *Ilíada* (Ξάνθου δινήμενός, ὃν ἀθάνατος τέκετο Ζεὺς, *Il.* XIV. 434); el atributo θεῖος para el Enipeo, río de Tesalia, proviene de la *Odisea* (ἦ ποταμοῦ ἡράσσατ' Ἐνιπῆος θεῖοιο, *Od.* XI.238); en cambio, los calificativos κούφος y εὐφόρος dados al Titaresio, río de Tesalia, difieren del homérico que lo distingue como ἱμερτός, “delicioso”<sup>32</sup> (οἳ τ' ἄμφ' ἱμερτὸν Τιταρήσιον ἔργα νέμοντο *Il.* II.751) y que constituye el atributo retomado por la tradición literaria posterior<sup>33</sup>; por último, la expresión dada al Océano τὸ ἐξ αὐτοῦ πάντας es una paráfrasis sintética de la *imagen* homérica (οὐδὲ βαθυρρεῖται μέγα σθένος Ὠκεανοῖο./ ἐξ οὗ περ πάντες ποταμοὶ καὶ πᾶσα θάλασσα/ καὶ πᾶσαι κρῆναι καὶ φρεῖατα μακρὰ νάουσιν· *Il.* XXI.195-7). El final de la pieza, por otra parte, nos retrotrae a la primera de las *ekphrásis* analizadas. A diferencia de lo que sucede en *Escamandro* (I.1), aquí el sofista usa el nombre *Janto* para designar a ese río homérico, variante que confirma nuestra lectura de que tales reemplazos o equívocos son juegos deliberados por parte del sofista para desafiar el recuerdo de sus receptores y crear usos inesperados del léxico épico innovando, así, las *imágenes* de la galería memorística del oyente-lector.

En su unidad compositiva, la última *ekphrasis* plantea un desarrollo recursivo: parte de Homero y sus poemas para, sobre el final, regresar a la figura del poeta, a su nacimiento matizado con resonancias míticas y, nuevamente, a sus poemas. Todo ello, en el desarrollo de un tema amoroso que deviene *homérico* por la *téchnē* del sofista. Pero, como hemos visto, Homero es complementado, renovado y *visualizado* (Zeitlin 2001) mediante una diversidad de procedimientos miméticos que combinan épica arcaica, iconografía tardía y segunda sofística. Así, la galería filostratea es, como definió Cassin (2008: 330), un geometral de textos donde la celebración de la pintura no es otra cosa que la celebración del *lógos*. Efectivamente, cada *ekphrasis* es siempre la representación de una *graphé* en su sentido plural. Esa es la *visión* que nos dejan las *graphai*: los ríos homéricos *hablan a la manera sofística*.

De Homero a Filóstrato, de la poesía épica a la prosa epidíctica, las imágenes míticas (verbales y plásticas) son fagocitadas en la retórica de la *cultura visual*. En las *Imágenes*, la *mímēsis* homérica se conjuga en un *lógos* sofístico que es propio del mundo imperial, y es a imagen y semejanza de este *lógos* tardío que Homero es

32. En la *ekphrasis* II.14, dedicaca a Tesalia, el sofista vuelve a mencionar a los ríos de la región, particularmente, el Peneo y el Titaresio. Con respecto a este último dice: ἀνατίθεται τὸν Τιταρήσιον ὡς κούφον καὶ ποτιμώτερον (II.14.3.3 s). Aquí se repite el adjetivo κούφος, que vemos en la *écfrasis* *Meles*, y es posible que el adjetivo comparativo ποτιμώτερος refiera a la cualidad “bebible” o “deliciosa” del agua de este río que propone Homero en el pasaje citado.

33. Cf. Athenaeus, *Deipnosophistae* II.13.16; Strabo, *Geographica* IX.5.20.5; Eustathius, *Commentarii ad Homeri Odysseam* I.240.18-21: Ὅμηρος ἄλλως αὐτὸ σεμνύνων, τροφιμώτατόν τε οἶδεν ἐκεῖνο ἐν οἷς αἰγείρων ὕδατοτροφέων ἄλλος λέγει. καὶ τὸ διαυγές αὐτοῦ ἐπαινεῖ ἐν τῷ, κρῆναι πίσυρες ῥέον ὕδατι λευκῷ. καὶ τὸ κούφον, ἱμερτὸν καλεῖ, ὡς τὸν Τιταρήσιον ὃς τῷ Πηνειῷ ἐπιτρέχει. El subrayado es nuestro.

recreado y no a la inversa. El resultado es una nueva *eikón*, que relea la tradición y la modela con una prosa compleja, por momentos poética, de sorprendente destreza formal y conceptual, como un arte propio de su tiempo. La imagen épica siempre está allí, poderosa; pero cuando el lector la lee, lee en ella también los mil años de *paideía* homérica y dramática, y lee la retórica y lee las sofísticas y lee los muros de las ciudades romanas. Pero como dice el sofista al final de la primera *ékphrasis*, siempre consciente de su *mímēsis* demiúrgica, ταῦτα οὐκ ἐστὶ Ὅμηρου, “estas cosas ya no son de Homero...”.

## Referencias bibliográficas

- BARBERO, S. G. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba.
- BLANCHARD, M. (1986). « Problemes du texte et du tableau: les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'Empire ». En CASSIN, B. (ed.). *Le plaisir de parler*. París, p. 131-54.
- CASSIN, B. (1995). *El efecto sofístico*. Buenos Aires, 2008.
- CUENCA, L. A.; ELVIRA, M. A. (1993). *Filóstrato el Viejo. Imágenes. Filóstrato el Joven. Imágenes. Calístrato. Descripciones*. Madrid.
- DIETIENNE, M. (1967). *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. París.
- DUBEL, S. (1997). « *Ekphrasis* et *enargeia*: la description antique comme parcours ». En LÉVY, C.; PERNOT, L. (eds.). *Dire l'évidence. (Philosophie et rhétorique antiques)*. Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII, n. 2. París, p. 249-64.
- (2009). «Colour in Philostratus' *Images*». En BOWIE, E.; ELSNER, J. (eds.). *Philostratus*. Nueva York, p. 309-21.
- FAIRBANKS, A. (1931). *Philostratus, Images. Callistratus, Descriptions*. Cambridge MA/ Londres (reimp. 1979).
- KAYSER, C. L. (1871). *Flavii Philostrati Opera*. Vol. II, Lipsiae (reimp. Hildesheim 1964).
- MANIERI, A. (1998). *L'Immagine Poetica nella Teoria degli Antichi. Phantasia de enargeia*. Roma.
- (1999). «Colori, suoni e profumi nelle *Images*: principi dell'estetica filostratea». En *QUCC* n.s. 63/3, p. 111-21.
- MESTRE, F. (1990). « Homère, entre Dion Chysostome et Philostrate ». *Anuari de Filologia XIII* (D1), p. 89-101.
- (1996). *Filóstrato: Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Calístrato: Descripciones*. Madrid.
- NICOLAI, R. (2009). «L'ἐκφρασις, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna». En *AION* XXXI, p. 29-45.
- SCHÖNBERGER, O.; KALINKA, E. (1968). *Philostratos: Die Bilder*. Munich (reimp. 2004).
- WEBB, R. (2006). «The *Images* as a fictional text: *Ekphrasis*, *apatē* and illusion». En COSTANTINI, M.; GRAZIANI, F.; ROLET S. (eds.). *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*. Rennes, p. 113-36.
- (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Great Britain.
- ZEITLIN, F. (2001). «Visions and revisions of Homer». En GOLDHILL, S. (ed.). *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge, p. 195-266.